



El resultado es esta colección de 42 acuarelas y tintas que se exhibió por primera vez en el Palacio de Bellas Artes, como parte de los festejos por el aniversario del Fondo. Desde entonces ha viajado por distintos lugares de Europa, Estados Unidos y Asia y han aparecido dos ediciones del libro. Pero aunque Toledo pintó estas acuarelas para ilustrar el texto, es evidente que no buscó hacerlo en forma literal. A veces sus imágenes son traducciones libres e imaginativas, pero en otros casos la relación es ambigua o remota. Aunque cada acuarela lleva un título que corresponde a un apartado del diccionario, es importante señalar que fueron asignados por la Galería Arvil, dueña de la colección, y no por el propio artista. El propósito de estas páginas es explorar la relación entre las dos partes de algo que puede considerarse ya una sola obra: el *Manual de zoología fantástica* de Borges y Toledo.

Aunque Borges se propone inventariar los animales fantásticos, el libro comienza con la descripción de la visita de un niño al zoológico. Muy pronto, quizá antes de aprender a leer, un niño va por primera vez al zoológico y se enfrenta a *la desatinada variedad del reino animal*, a seres que, como el camello o la jirafa, son *otros* impredecibles. Un enrejado evita los contactos; un letrero anuncia el nombre de cada uno, sus costumbres, la parte del mundo a la que pertenece. Desde este primer encuentro, el parque pone a su disposición una taxonomía y una lógica. Tal vez el niño percibe la función tranquilizadora de ese orden preparado para recibirlo; quizá acepta sin discusión la reja que jerarquiza su enfrentamiento con ese universo distinto y le ofrece muestras de la fauna de todos los continentes como un menú disponible y sometido. Pero tal vez, como dice Borges, para él "descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras" (Borges 1990, 8). Muchos mundos son todavía posibles. A través de las jaulas, este niño se aproxima a la situación narrada por C. S. Lewis en un fragmento de *Perelandra* citado por Borges; incluiré el texto en español para respetar la traducción de Borges.

En su recorrido por la selva, Ransom, el narrador de Lewis, oye un canto perdido en la maleza: el sonido huye y cambia de lugar a medida que Ransom se esfuerza en alcanzarlo, pero al fin se detiene por un segundo:

Finalmente tuvo al cantor delante de los ojos, ignorando que era espiado. Estaba sentado, erecto como un perro, y era negro, liso y brillante; sus hombros llegaban a la altura de la cabeza de Ransom; las patas delanteras sobre las que estaba apoyado eran como árboles jóvenes, y las pezuñas que descansaban en el suelo eran anchas como las de un camello. El enorme vientre redondo era blanco, y por encima de sus hombros se elevaba, muy alto, un cuello como de caballo. Desde donde estaba, Ransom veía su cabeza de perfil; la boca abierta lanzaba aquella especie de canto de alegría, y el canto hacía vibrar casi visiblemente su lustrosa garganta. Miró maravillado aquellos ojos húmedos, aquellas sensuales ventanas de su nariz. Entonces el animal se detuvo, lo vio. (1990, 21)

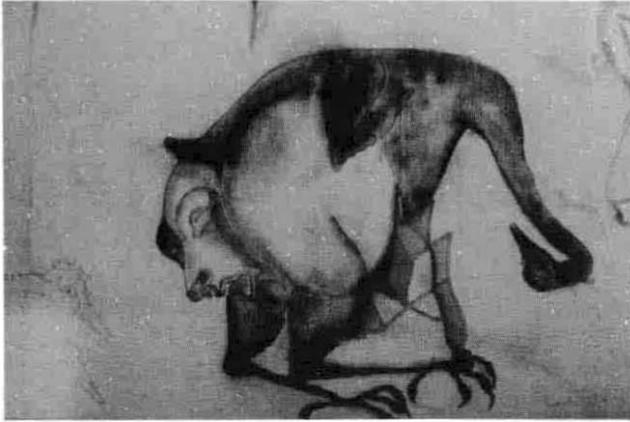
Esta es tilla de las acuarelas que más se apegan al texto correspondiente. Toledo nos hace presenciar ese instante en que dos universos se tocan. **COIL cstillpcfaccióll, en un lugar que no está determinado por ninguna marca reconocible.** Las proporciones de los cuerpos se distorsionan y la perspectiva se altera. pues en vez de fugarse hacia el fondo del cuadro avanza hacia el espectador como si quisiera tocarlo también. **Es un espacio** en constante flujo, difuminado y de líneas curvas, quizá similares al canto de la bestia. Los dos cuerpos abrazados, sea confundidos, parecen un solo ser cuya partes se reflejan como en un espejo: las piernas de uno repiten hacia arriba la posición de las piernas del segundo, los troncos se extienden en un juego de paralelas que desemboca en las líneas ondulantes de los brazos. E los forman dos rombos similares, en medio de los cuales las dos cabezas divergen para mostrar las reacciones de los involucrados y vuelven a unirse en las miradas que se dirigen hacia el mismo punto. La figura humana abre la boca en un gesto de asombro; los ojos, los arcos de las cejas y los cuernos (que también duplican la imagen del otro) subrayan la expresión absorta: una lágrima se desprende para marcar este instante de reconocimiento. En el texto, el animal pone su belfo en la mano de Ransom: en la acuarela, el peronaje se lleva a la boca su propia mano, como para palpar lo otro en él mismo. Él es quien parece articular el canto que el texto atribuye al animal. Saca la lengua en un gesto ávido; no le basta tocar, quiere saborear, comer lo diferente, como parecen indicar los dientes lijados con minuciosidad. No podemos descifrar tantos detalles en la expresión de la bestia, pero el texto nos habla de sutimidez/ y su sumisa suavidad, detrás de la cuales, ¡namo una curiosidad no por discreta menos ¡lllella que la del otro peronaje:



Animal soñado por Lewis

Era el primer ser de Perlandra que parecía mostrar cierto temor al hombre. Pero no era miedo. Cuando lo llamó se acercó a él. Puso su belfo de terciopelo sobre su mano y soportó su contacto; pero casi inmediatamente volvió a alejarse. Inclinando su largo cuello, se deslizo y apoyó la cabeza entre las patas. Ransom vio que no sacaría nada de él, y cuando al fin se alejó, perdiéndose de vista, no lo siguió. Hacerlo le hubiera parecido una injuria a su timidez, a la sumisa suavidad de su expresión, a su evidente deseo de ser para siempre un sonido y sólo un sonido, en la espesura central de aquellos bosques inexplorados. Ransom prosiguió su camino: unos segundos más

tarde, el sonido empezó de nuevo detrás de él. más fuerte y más bello que nunca, como un canto de alegría por su recobrada libertad. (2 1-22)



Arpia

Estos contaelos son mS-  
tantes, porque, como escribe  
Lewis, lo Otro quiere "ser para  
siempre un sonido y sólo un  
sonido. en la espesura **central**  
de aquellos **bosques** inexplora-  
dos... Escapa del narrador  
como escapará de las **defini-**  
ciones, **de** las estructuras del  
pensamiento dispuestas a en-  
jaularlo y de quienes, insta-  
lados en ellas, buscan otra forma  
de pensar o de percibir.

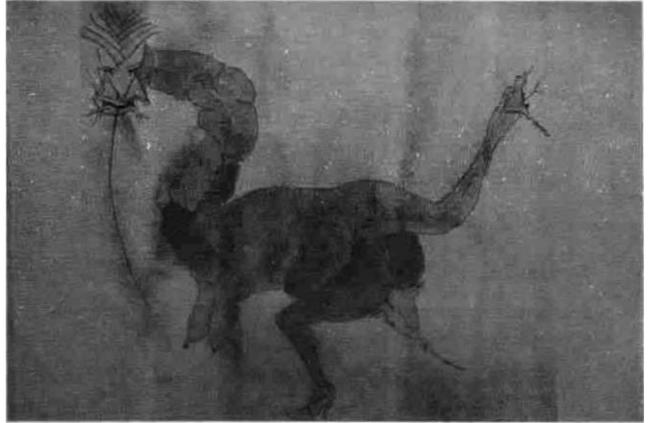
Pero ¿cuál? El *Manual de zoologíafim/ás/ica* es un intento de localizar los límites de la imaginación. quizá incluir lo que es imposible imaginar y también una tentativa de descubrir por qué. Si el texto de Borges sobre las arpias se dedica a inventariar la herencia clásica y sitúa en los comienzos de la tradición a escritores como Hesíodo o Virgilio, la acuarela de Toledo («El animal soñado por Poe»)² nos lleva más allá de toda referencia libresca para cnfremar a un ser que surge de la lectura literal de estas líneas gracias a una imaginación plástica libre de deudas con las cráteras griegas. Borges escribe:

**aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de hambre que no pueden saciar ... Son invulnerables y fétidas; todo lo devoran, chillando, y todo lo transforman en excremento.** (26)

Toledo parece leer literalmente: la cara es pálida y la expresión ávida, las garras curvas. Pero como el texto no habla de la ubicación de la cabeza, Toledo coloca la boca en la posición del ano para traducir palabras como «fétidas» o «excremento» o sólo la iconografía clásica o las fronteras entre lo humano y lo animal; incluso la noción de cuerpo es trastocada en esta imagen, pues la jerarquía entre los órganos, el orden de lo superior y lo inferior. de adelante y atrás, **cabeza** y **cola** han sido olvidados por este pájaro de pesadilla.

Ya en el prólogo Borges había reconocido la vastedad casi ilimitada del tema: "un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y ... las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito;" (8) nada impide el nacimiento de engendros como el mirmecoleón, que surge de la unión de un león y una hormiga, y quien los calalogara como absurdos o insentidos lo haría desde una perspectiva irremediamente arbitraria. Una

imagmaclon libre se entregaría a la combinación ilimitada para engendrar formas que desafían la descripción, como la figura central de «El cancerbero» de Toledo: la cabeza de un animal puede ser la cola de olro, excepto 'lue parece tener dos colas y no es posible saber si sus ideas sobre «adclante» y «atrás» son las mismas que las nuestras: en él (¿o es ella? hay que anolar que tienc lelas bien visibles) conviven las fauces de un insecto con un cuello de jirafa y unos zapato de tacón.

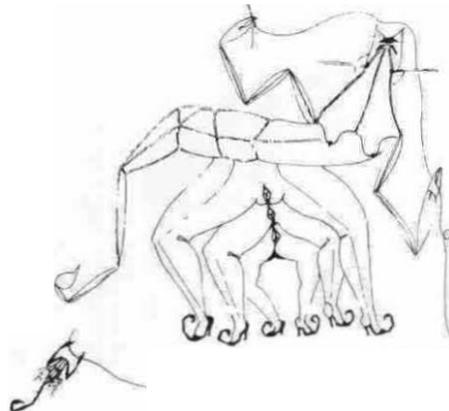


El Cancerbero

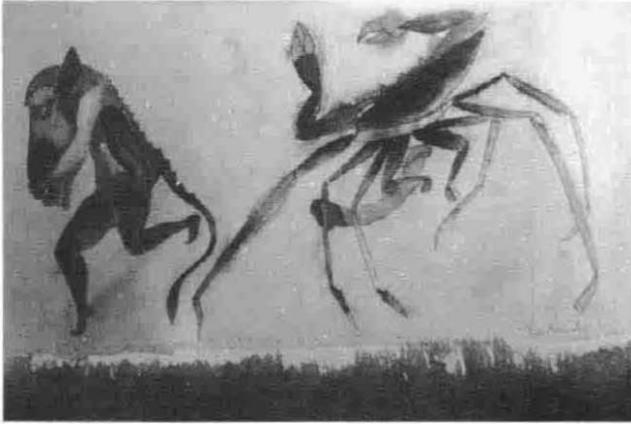
«Khumbaba» nos prmite observar el arte combinatorio en acción. Borge escribe:

*Hombres-Escorpiones—que de la cintura arriba suben al cielo y de la cintura abajo se hunden en los infiernos. (95)*

En el itngulo inferior izquierdo vemos un escorpión común, que sostiene un hilo. Éste cruza la imagen y luego, literalmente «sube hacia el cielo,» o al menos, apunta hacia él. El texto describe al monstruo en forma neutral, sin mostrar particular emoción ante la división maniquea del cuerpo entre el cielo (hacia el que tiende la cabeza) y el infierno (en el que se hunden los genitales). Toledo invierte ese orden y concibe un monstruo que reneja una imagen arcaica y terrorífica de la mujer; el Hombre-Escorpión se ha transfomlado en un monstruo femenino. un arácnido asociado con los hilos. Es ese cuerpo de mujer el que se dirige hacia abajo, **Inienras los órganos animales ocupan la parte superior.** A medida que el hilo viaja aparece un nuevo escorpión, casi en la misma posición que el primero, pero mucho más grande. Los dos pechos dan a sus extremidades un aspecto casi humano: se parecen a las pínzas del eseor-



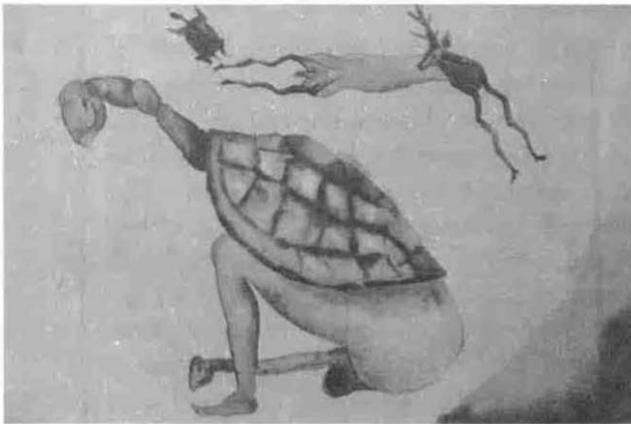
Khumbaba



El rey de fuego y su caballo

una locomoción ajena a nuestras ideas de funcionalidad, en un espacio que no está ordenado con criterio, de verosimilitud realista.

Los seres imaginarios de Toledo, más que los de Borges, se multiplican en todas direcciones, combinan todas las especies, porque los impulsa una energía sexual que no conoce límites ni el crupulo, razones morales ni convenciones estéticas. El sexo es un principio combinatorio indiferente a la lógica pero sin duda más fecundo. A través de la acuarela, tal vez los únicos miembros que conservan sus funciones son los sexos, enormes y entusiastas aunque se sitúan en serie inoperado como el cangrejo («Un rey de fuego y su caballo») y se dirigen a coitos o relaciones inverosímiles, como en la aproximación literal a la leyenda del unicornio, ya despojada de connotaciones alegóricas («El unicornio»). La mirada de Toledo descubre semejanzas inoperadas en un



La madre de las tortugas

pero ostienen el otro extremo del hilo casi como si fueran manos. En la mitad inferior del cuerpo, una cadena de vulvas reproduce la forma de las pinzas: los 73 patos de lacón son idénticos a la cola venenosa del animal. Las seis patas del escorpión son copiadas por seis piernas de mujer, pero estos miembros han perdido su función y parecen inútilmente numerosos. Toledo imagina

un mundo donde todo tiene resonancias sexuales, como la que hay entre una tonuga y un falo, dos criaturas que se yerguen o se retraen dentro de un caparazón que los protege; su parecido es apenas uno de los ecos recogidos por esta imagen que también iguala el sexo y la cabeza. («La madre de las tonugas»)

Si el texto afirma que los caballos marinos nacieron de la fraje «hijo del viento», aplicada a caballo (los mu) velo-

ces, Toledo hace visibles los podrcs fecundantes del viento que sale de un enorme falo («El caballo de mar») y la alegría de las bestias entregadas al sexo como a un juego inranli, muy similar a la diversión de los niuu ' que montan caballos de madera o juegan con armas. Como señala Borges, el caballo de mar es uno de los pocos seres imaginarios que no provienen del arte combinatorio (pues es idéntico a un caballo, pero proviene del océano): también pueden surgir de un juego de palabras o de una broma hecha con imágenes,



Bahamut

Este carácter abiertamente sexual de las acuarelas contrasta con los textos de Borges, quien trata cada monstruo en forma racional y tiende a ignorar las implicaciones sexuales, en ocasiones bastante obvias; si a lo largo de toda su obra Borges procura eliminar la presencia femenina, Toledo la hace estallar en formas aterradoras, con acentuados rasgos amenazantes. Tal vez la encarnación más imponente de este poder cósmico es Bahamut, el pez que sostiene los mundos. Borges no menciona el sexo de este monstruo y prefiere relacionarlo con la prueba cosmológica de la existencia de Dios:

lo hicieron pez que se mantiene sobre un agua sin fondo y sobre el pez imaginaron un toro y sobre el toro una montaña hecha de rubí y sobre la montaña un ángel y sobre el ángel seis infiernos y sobre los infiernos la tierra y sobre la tierra siete cielos, ... parece ilustrar la prueba cosmológica de que hay Dios, en la que se argumenta que toda causa requiere una causa anterior y se proclama la necesidad de afinillar una causa primera, para no proceder en infinito. (33)

Toledo pinta a este pez con un enorme útero que parece a todos los seres, que salen por su vagina y son tragados por su boca en un movimiento incesante sugerido por la composición en espiral, por la calidad de los colores, que gracias a la acuarela parecen en constante flujo, y por las formas dibujadas con líneas precisas que traducen el vigor de la creación que emerge del caos. La sexualidad de este monstruo femenino es aún más polimorfa: su vientre embarazado e también la imagen de un falo que cuelga sobre los testículos, quizá espantado por la potencia creadora y devoradora del principio femenino, cuyo poder aplastante es sugerido por su posición: en vez de encontrarse debajo de todo, como en el texto, el pez se coloca en la parte superior de la acuarela, sobre las



Sirena

En el siglo VI, una Sirena fue capturada y bautizada en el norte de Gales, y figuró como una santa en ciertos almanaques antiguos, con el nombre de Murgen. Otra, en 1403, pasó por una brecha en un dique, y habitó en Haarlem hasta el día de su muerte. Un cronista del siglo XVI razonó que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua. (142)

El poder de la imagen anterior, que anulaba las erecciones, está neutralizado por la cautividad, ya que este es uno de los pocos habitantes del *Mrl/lua!* que se dedica a un trabajo humano; además, la figura está encerrada dentro de un cubo. Tanto esta figura geométrica, como la pesadez de la cabeza y la apariencia rutinaria de la labor dan un aire estúpido al personaje: ha perdido la libertad, la fuerza y la creatividad, así como la androginia: confinada a las labores domésticas.



Ciuulcha con caderas

otras criaturas. La expresión de la cara es voraz, porque Bahamut puede devorar todo lo que crea, pero las tetas hinchadas hablan de su capacidad de alimentar a los seres; el vientre abullado señala su fecundidad inagotable.

La contrapartida de esta imagen de los instintos en su libertad arcaica es la «Sirena», otra criatura femenina en forma de pez, pero ya despojada de toda potencia amenazante:

esta sirena es un monstruo sojuzgado, el polo opuesto de la feminidad amenazante pintada en «Bahamut.»

La imaginación se rebela contra los intentos de reglamentaria estrictamente, que pueden producir resultados muy distintos de los deseados. En ciertas acuarelas («El nesnás» y «El devorador de las sombras») de cubrimos una cerda que arrastra cadenas pero parece moverse con cierta libertad, como en el texto

(«Chancha con cadenas») donde inquieta el sueño de los vecinos que sólo pueden oírla pero no llegan a atraparla ni a verla jamás. Sin embargo, en la acuarela dedicada a ella se ha convertido en una imagen de lo bestial; ya no es **tina cerda ni una yegua ni una vaca, pues no ha sido vista, sino adivinada entre las sombras**. Es un animal obeso, cuya masa parece más aplastante debido a la **falta de perspectiva, a la manera en que todo el cuerpo, en comparación con la cabeza, parece comprimirse en un solo plano para acentuar la sensación de confinamiento**. Dirige al espectador una boca que se abre en un gesto voraz, quizá hostil, reforzado por la mirada fija de los pequeños ojos. La chancha se ha transformado en un animal macho; su sexo enrojecido y espinoso parece clavarse en el suelo para subrayar la sensación de ahogo y cautividad, una de sus piernas es también el cuerpo de un ser oprimido por el peso del monstruo. Las líneas que rompen el contorno de la imagen y parecen llenarla de espinas contribuyen a crear la sensación de una enorme fuerza reprimida y peligrosa. **El texto también sugiere la presencia de potencias ajenas a la conciencia que rondan al ciudadano e impiden su tranquilidad:**

hace su presencia por lo común en horas de la noche. Aseguran los lugareños **vecinos a la estación de ferrocarril que la chancha con cadenas a veces se desliza sobre las vías férreas y otros nos afirmaron que no era raro que corriera por los cables del telégrafo**, produciendo un ruido inhumano con las «cadenas». Nadie la ha podido ver, pues cuando se le busca desaparece misteriosamente. (60)

Esta imagen opresiva es contrarrestada por la risa. Borges se ríe de los absurdos de los sabios mientras Toledo asiste a la fiesta del apareamiento y la multiplicación de los animales, a los ciclos en que se engendran y se devoran sin obedecer ninguna regla. Ambos saben que el libre juego de las formas y de las ideas puede ser jocoso. En esta incursión por el reino de los monstruos es frecuente el humor que salta ante la **abolición de las categorías y las fronteras** y que proviene de nuestra noción del orden que **así resulta transgredido, de nuestra alarma al ver animales con zapatos de tacón**. Las piernas del habitante de los espejos han dejado de ser el sostén del cuerpo y se han convertido en apéndices que salen de la boca **y sirven para ejecutar cabri-**



Animales de los espejos

las; ya no son exactamente piernas, pero tampoco brazos ni lenguas. El animal se rie: **taI vel** le hace gracia **la preplejidad** con que tratamo de clasificarlo («Animales de los espejos»).

Científicos) filósofo' han sido objeto de una risa imilar. El *Manual de zoología fall/ástica* también e puede leer como la historia irónica que recoge los esfuerzos de **la** lógica por enfrentarse **a la** imaginación o como un recuento de la aberraciones del razonamiento. Más que una colección meramente humorística, el libro recoge los vestigios de concepciones del mundo caídas en desuso, dentro de la. cuales estos errores **aparentes** eran razonamientos sólidos. La ciencia **afirmaba** que el universo se compone de cuatro elementos: si había animales en el aire, en la tierra y en el agua, debían existir también en el fuego: **"era previsible para la dignidad de la ciencia, que hubiera salamandras"** (136): de modo imilar, la *Vulgata* obligaba a los devotos a creer en la existencia del basilisco. Enterarse de la forma y los umbres del dragón es **saber** que en el siglo 'VI era registrado por obras de carácter científico, que en el XVII sir Thomas Br"" se hizo un esfuerzo de lógica **para rechazar la existencia** de las anfisbenas, serpientes de dos cabezas, y que la teoría de que los terremotos son causados por los movimientos de un pez subterráneo fue debatida porque la zona sísmica debía encontrarse en la cola y no en la cabeza del monstruo, como afirmaba la **leyenda**. En otra tentativa racionalista, **Lucrecio argumenta algo que para nosotros sería impensable: los centauros son imposibles porque la especie equina y la humana maduran a ritmos distintos, de modo que a los tres años un centauro sería un caballo adulto)** un animal **apenas capaz de pensar**. Hay que desechar cualquier creencia en el progreso: **leemos** que el primer enciclopedista, Heródoto, **había descartado por grosera** la idea de que existieran hombres con un solo ojo en la cara, pero varias **generaciones** de poetas y naturalistas posteriores, como Plinio, los registraron con seriedad.



El mono de la "nla

Pe e a las ilimitadas posibilidades del arte combinatorio, **Borges afirma que alguno monstruos concuerdan con la imaginación humana** y son necesario, como el dragón, mientras otros son impies **quimeras**, pues la mente rechaza lo incoherente, lo palpablemente absurdo. En cierto sentido estético, una cierta lógica le parecen inseparables de lo humano y la búsqueda en los legados de varias culturas

le sirve para confirmarlo. Quizá esa convicción le permitió asimilar todas las tradiciones y tomar elementos procedentes de los más diversos orígenes en la creación de una literatura que prescindió del color local y de los rasgos obviamente argentinos, renunciar a lo pintoresco y local en nombre de la universalidad. La opción de Toledo es diametralmente opuesta: Toledo asimiló lo que podían ofrecerle París y Nueva York y regresó a pintar a Juchitán, donde ha dado forma a las leyendas y las tradiciones milenarias; sus animales recogen ecos de las mitologías de Grecia o de China pero no dejan de ser tortugas, asnos, cerdos y caballos identificados con una vida cotidiana donde los animales reales y los mágicos están siempre presentes.

Pese a sus diferencias, en la vieja oposición que se centra en Occidente y reconoce a los latinoamericanos (o africanos, o asiáticos) como Otros, estos dos artistas han operado una reversión crucial: ambos han utilizado a Occidente para la creación de sus propios mundos. Borges ha logrado inscribir los suburbios de Buenos Aires dentro de la tradición clásica; convertirse él mismo en parte de la línea de escritores y pensadores ilustres. Toledo utiliza las enseñanzas cosmopolitas para crear formas que tienen que ver con su propia tradición, que es la de un lugar de paso e intercambio, el Istmo de Tehuantepec, donde se mezclan gentes y concepciones muy distintas. Ambos han logrado transformar la cultura llegada de Occidente en algo propio; se han convertido en objeciones, en alternativas. Son como el mono de la tinta, un animal que acompaña a los pintores y a los escritores y observa atentamente su trabajo, dispuesto a alimentarse de la tinta sobrante, tal como ellos han asimilado ideas, técnicas, tradiciones e imágenes. Como ellos, el mono parece dispuesto a replicar, a trazar sobre la página un nueva imagen, una frase que lleve a la imaginación un poco más lejos.

---

### Notas

1 Francisco Toledo nació en Juchitán, Oaxaca, en 1940. Hizo sus primeros estudios de arte en Oaxaca, se trasladó a la ciudad de México en 1958 y completó su educación artística en París, donde vivió de 1960 a 1963. Su primera exposición tuvo lugar en el Centro Artístico de Forth Worth, en Dalías, en 1959. Vive en Juchitán desde 1969; además de proseguir su labor creativa, ha impulsado importantes proyectos culturales: fundó el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, a los que dotó de notables colecciones artísticas. No contento con brindarles apoyo económico, ha realizado una intensa labor de difusión y promoción para impulsar su funcionamiento. Ha patrocinado revistas como *El alcaraván* y *Guchachi' Reza*, que ha difundido la cultura zapoteca, además de una casa editorial interesada en la publicación de poesía y gráfica. También ha colaborado en organizaciones políticas, como la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCE!) que han tenido un destacado papel en la vida política local y nacional.

<sup>2</sup> Los títulos de las acuarelas fueron puestos por la Galería Arvil, no por Toledo, y en ocasiones no tienen en cuenta la correspondencia entre imágenes y textos, como sucede con esta arpía, identificada erróneamente con el animal soñado por Poe, y con Bahamut, identificado con el Burak.

### **Obras citadas**

Borges, Jorge Luis. 1990. *Manual de zoología fantástica*. (En colaboración con Margarita Guerrero. Ilustraciones de Francisco Toledo.) México: FCE.